1 października 1912 r. № 19 (96).



5 Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

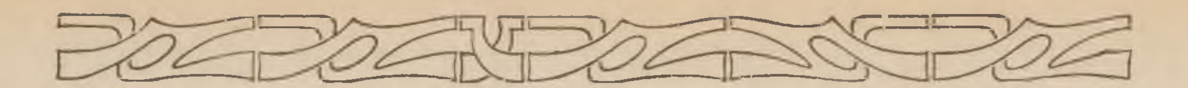
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.,

(Ciąg dalszy).

Błędnem byłoby przypuszczenie, że ta potrzeba łączy się z koniecznością porozumienia się co do zjawisk zewnętrznych, albo wogóle z dążeniem do jakiegoś celu. Nie ulega wątpliwości, że potrzeba tego rodzaju jest u zwierząt żyjących gromadnie daleko bardziej rozwiniętą niż u samotnych. Mimo to nie można twierdzić, iż zdolność wyrazu posiadają jedne gatunki zwierząt w wyższym stopniu niż drugie... Przytem nie rozchodzi się o porozumienie się, lecz o bezpośrednie wrażenie. Nie zamiar i nie świadomość celu nakazują ptakowi potęgować śpiewność głosu lub pysznić się barwnością upierzenia. Wrażenie, jakie jego śpiew i wygląd wywiera na drugą płeć, jest dla niego tem, co zarazem dochodzi do jego świadomości w formie *współodczuwania.* Dobór gatunku wypływa nie z pojęć o piękności, lecz z silnej konieczności wewnętrznej. Ta moc współodczuwania, spotęgowana w ten sposób, objawia się w miłości płciowej. Przyrodnicy potwierdzają to, że rzeczywiście wydoskonalenie poszczególnych zdolności (piękność śpiewu, barwność upierzenia), zwłaszcza zaś zdolności wyrazu da się uzasadnić miłością płci. Można zgodzić się na to, że wydoskonalenie artystycznych środków odbyło się właśnie w ten sposób. Darwin sądzi, że skoro pierwotnie tony były środkiem przynęty wobec drugiej płci, to wrażenie wywołane dźwiękiem, zespoliło się ze wspomnieniem miłosnego uczucia: to jest przyczyną czarującego wrażenia, jakie wywiera dźwięk muzyczny... Byłoby jednak niewytłumaczonem, że w muzyce znajdują swój wyraz także inne uczucia, odmienne niż miłość, i że ich objawy występują u wszystkich ludów i po wszystkie czasy niemniej jako nieprzeparta potrzeba.

Zwierzęta posiadają niewątpliwie zdolność wyrazu zapomocą tonu i tę zdolność mogą z przyczyn, leżących prawdopodobnie w popędzie miłosnym, wydoskonalać; nie wiemy jednakże nic o tem, iż jakieś zwierzę posiada *sztukę* w naszem rozumieniu. Do istoty sztuki należy to, że sama przez się i bez żadnej pomocy innej podniety wzbudza upodobanie, znajduje zrozumienie i działa podniośle... Nie mniej jak mowa, tak i sztuka jest istotną cechą różniącą człowieka od zwierzęcia, a zarówno jedna jak i druga wypływają może z wspólnego źródła.

Istotą wszelkiego bytu jest *ruch* lub przynajmniej dążenie do ruchu... W zdolności swobodnego wykonywania ruchu, odpowiednio do wrodzonej siły popędu, tkwi zdrowie i czerstwość organizmu. Między poruszeniami, które jako konieczne wynika-

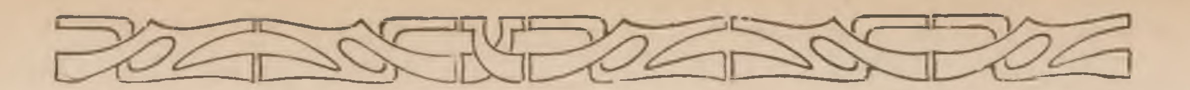


ją nietylko z organicznej dyspozycji, lecz raczej są wypływem woli rozróżniamy jedne, t.j. świadome, ponieważ bezpośrednio zadowalają stan naszego organizmu, i drugie, które powstają pod wpływem dążenia do jakiegoś zewnętrznego celu, a więc wyniknęły z pobudek rozumowych, nie zaś bezpośrednio z uczuciowych. Pierwsze z nich są wspólne zwierzętom i ludziom, a towarzyszy im uświadomienie sobie pełni tej siły, która jest podstawą wogóle wszelkich procesów ruchowych, a w szczególności organicznego rozwoju i dalszego życia. Wraz z niemi budzi się instynkt życiowy, który sam w sobie, bez przyczyn działających jako przeszkody, musimy uznać za stan zadowolenia.

Nietylko ludziom lecz także zwierzętom właściwy jest popęd do ruchów, nie mających zresztą żadnych zewnętrznych celów. Można go nazwać *popędem* do *zabawy*. W zadowoleniu jego tkwi przyjemność, której charakterystyczną cechą jest niezależność od celów zewnętrznych... Że czynność, spowodowana tym popędem, wywoływa zjawiska głosowe, widzimy to w igraszkach zwierząt. Właściwością tej czynności jest to, że objawia się i wzrasta w współżyciu z drugimi... Gdy u jednostki czynność i jej reakcja zupełnie się jednoczą, przez co wykluczony jest wzajemny wpływ na ciągłość zewnętrznych objawów popędu do czynności, — to inaczej rzecz się ma, gdy czynność i jej reakcja udziela się różnym osobnikom. Jak już wspomnieliśmy, posiadają afekty i ich uzewnętrznienia szczególne znaczenie dla wzajemnego oddziaływania. Zarówno zwierzętom jak i ludziom są dane ruchy wyrażeniowe. Oczywiście pobudliwość jest u ludzi żywsza i bardziej urozmaicona z powodu współodczuwania. W ten sposób jednakże nie możnaby wyjaśnić ani *potrzeby* wyrażenia pobudek, odczuwanych równocześnie przez drugich, ani użycia, na które pozwalają takie pobudki i ich współodczuwanie. Że taka potrzeba, jako też i takie *użycie* istnieje, zaprzeczyć nie można. One to były, które — jak się jeszcze przekonamy — wiodły do *sztuki*...

Spotęgowania zdolności wyrazu nie mógłby jednakże wyjaśnić ten popęd, gdyż wzruszenia silniejszej natury, wywołane przez zewnętrzne przyczyny i wywołujące silniejsze objawy zewnętrzne, nie mają zdolności połączenia spontanicznej rozkoszy z tymi objawami w wyższej mierze. Z takiemi wzruszeniami łączy się równocześnie zamiar, zdążający na zewnątrz, bądź ku usunięciu pobudzającej przyczyny, bądź ku zdobyciu upragnionego przedmiotu i t.p. W wybuchach gniewu, zazdrości, nienawiści, miłości, bólu it.d. odczuwa osobnik pobudzony do nich, proces życiowy zapomocą koncentracji pewnych organów w znaczniejszej mierze. To odczucie jednak zarówno wywołują jak i towarzyszą mu wyobrażenia, będące przyczyną podniety; te wyobrażenia pochodzą z zewnątrz i pobudzają do osiągnięcia zewnętrznych celów z którymi dopiero łączy się wyładowanie stanu podniety, t.j. zadowolenie. Zgniewany pragnie usunąć przedmiot gniewu, miłujący pragnie zdobyć przedmiot miłości i t.d. Widzimy przeto, że z tem zwiększonem podrażnieniem i wynikającymi zeń ruchami nie jest połączone spontaniczne uczucie rozkoszy w ten sposób, jaki jest widoczny przy uzewnętrznianiu popędu do igraszki. Gdyby można z jego istoty wyłączyć to co owe wyrażeniowe ruchy łączy z celem zewnętrznym i co wskazuje im drogę do osiągnięcia tego celu, a więc zadowolenia, tak, aby dały się odczuć jako z życia wynikające i spotęgowane objawy, znalazłoby się także w nich źródło rozkoszy identyczne z popędem do zabawy, mianowicie rozkosz, płynącą z poczucia życia i to w tym wyższym stopniu, im intensywniejsze są objawy życiowego instynktu. Taka możliwość jest dana *człowiekowi* w odróżnieniu od zwierząt. Wszystkie zdolności różniące zasadniczo człowieka od zwierzęcia, dadzą się sprowadzić do żywszego *poczucia przynależności*. Nie możemy przez to rozumieć czegoś abstrakcyjnego. . . Siła tego uczucia przynależności zbliżyła ludzi do siebie, spowodowała połączenie ich w ludy i państwa, zbudziła w nich żywą potrzebę porozumienia się, dała im zdolność mowy; jemu zawdzięcza też, jak się później przekonamy, *sztuka* swój początek...

„Uczucie przynależności" człowieka uzewnętrznia się wobec stanów podniety w *wysokim stopniu uwagi*, z jaką śledzimy ich wyraz. Można wyrazić się, że dla człowieka niema nic bardziej interesującego, że niema zjawisk zewnętrznego świata, któreby zwracały na siebie uwagę żywszą, trwalszą i oddziałującą z mocą nieprzepartego przyzwyczajenia, anizeli uzewnętrznienia wyrazu innych ludzi. Rozkosz i cierpienie czerpiemy z najbardziej bezpośredniego źródła. Z potężną siłą działają one



na nas bez opanowania sfery naszych wyobrażeń drogą mozolnego pośrednictwa. Nasz żywy udział w tym procesie jest naszem dziedzictwem, i jak się później przekonamy—nie najgorszem... Nasze przyzwyczajenie pojmowania wszystkiego jako *wyrazu* posuwa się do tego stopnia, że nietylko żywe ale i martwe przedmioty mimowoli uznajemy za produkty wyrazu. Ciała nieorganiczne nawet przybierają formę wyrazu, skoro tylko mają chociby dalekie podobieństwo z żywemi ciałami. Z pewnym przymusem kojarzymy wrażenia, które otrzymujemy, a mianowicie takie, które miały wyraz, co dowodzi, z jak wielką i trwałą siłą oddziaływają, jak wielką uwagę na nie zwracamy.

Ten wrodzony człowiekowi i spotęgowany interes dla ruchów wyrazu u drugich pociąga z sobą również silniejsze współodczuwanie. To ostatnie odgrywa wprost twórczą rolę w człowieku. Stany podniety nie ograniczają się tylko do osobników, doznających podniety, lecz udzielają się także drugim i to nie przez bezpośrednie oddziaływanie identycznych przyczyn wzruszenia, lecz jedynie za pośrednictwem współpowstawania jednakowych zewnętrznych objawów wyrazu, które znowu wywołują takie same stany podniety. W ten sposób rozporządza człowiek niezmiernie ważną zdolnością, mianowicie zdolnością odczuwania stanów podniety bez ulegania bezpośrednim wpływom pobudek.

W każdym razie nasze współodczuwanie kojarzy się przytem z podobnemi wyobrażeniami, jak to, które odbiera wobec nas człowiek pobudzony. Gdyby było możliwe uwolnić stany podniety od stojących na przeszkodzie zamiarów, które skierowują nas ku osiągnięciu celów złączonych z przyczyną podniety, to osiągnęlibyśmy w ten sposób podobną rozkosz, jak ta która złączona jest z czynnością wynikającą z popędu ku igraszce, rozkosz, która byłaby o tyle spotęgowaną, że w zewnętrznym objawie podniety wyładowuje się wyższa miara czynności życiowej... Stan zaś podniety stałby się prócz tego, czem jest dla poprzednio pobudzonego, jeszcze czemś innem; okazałby się wolnym i oswobodzonym stanemześrodkowanej siły życiowej, nie uwolnionym od wyobrażeń przyczyn, będących pobudkami, ale wolnymi od ich nacisku, gdyż na dnie jego nie kryłyby się istotne przyczyny, które na nas wywierają decydujący wpływ.

(C. d. n.)

O Mieczysławie Karłowiczu i jego dziełach

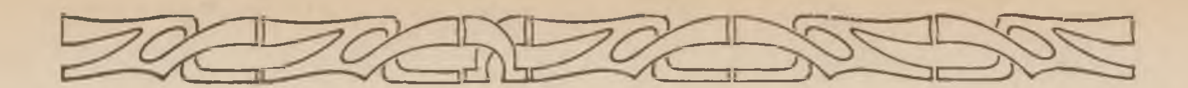
głos niemiecki.

O twórczości śp. Mieczysława Karłowicza „mówi się“ i „pisze się“ u nas naogół bardzo wiele i bardzo nawet zachwycająco... dziś. Za życia gienjalnego symfonisty bywało rozmaicie, a także i po śmierci niekiedy nietylko laurowo... Ale głosy entuzjastyczne *polskie* możnaby wziąć za niekoniecznie mające większe znaczenie, gdyż—polskie, a więc swoje, a więc niezawsze podyktowane bezstronnością, częściej zaś entuzjazmem,

Posłuchajmy jednak, co pisze o twórcy „Stanisława i Anny“ berliński krytyk, Dr Karol *Hentschel* w „*Signale für die musikalische Welt*“ (№ 22, str. 754 i nast.) A posłuchajmy dlatego, że ten szlachetny głos chyba nie jest ani inspirowany, ani przekupiony, ani też sam nie ma w tem żadnego interesu, prócz szlachetnego entuzjazmu dla polskiego kompozytora.

Na początku wspomina Dr Hentschel tragiczną śmierć naszego mistrza i dodaje: że jest to jeden z niewielu wybranych („einer der wenigen Auserwählten“), z którego dzieł można wnosić, iż jest to nietylko jeden z najpierwszych muzyków swej ojczyzny, ale „*mógłby być wogóle jednym z muzycznych wodzów teraźniejszości*“ („sondern auch einer der musikalischen Führer der Gegenwart überhaupt“), gdyby tatrzańska lawina nie była skróciła jego tragicznego życia. *Czyż u nas napisano kiedykolwiek o śp. Karłowiczu coś podobnego chocby w przybliżeniu?!*

Pójdźmy dalej!



Dr Hentschel charakteryzuje dalej twórczość śp. K. tymi słowami: „Głęboka, pełna tęsknoty miłość do natury odznacza wszystkie jego dzieła i wyciska na nich piętno dziś już rzadko spotykanej naturalności i oryginalności („des heute nur allzuselten gewordenen Natürlichen, Urwüchtigen“). Następnie czytamy słowa, które każą nam przetrzeć oczy i raz jeszcze je odczytać, gdyż... ale zacytujmy je przedtem: „*Tematyczna inwencja posiada wprost olśniewającą samodzielność, ale najbardziej podziwu godną jest wspaniała, natchniona, nie zaś poduczona sztuka instrumentacji. Jest to dar wrodzony, który zasługuje tembardziej na podziw, że te wczesne (tj. we wczesnym wieku napisane) dzieła już zdradzają tak silnie rozwiniętą technikę, jaką spotyka się u Straussa dopiero w późniejszych dziełach*“.

Istotnie, gdybyśmy nie wiedzieli, że autor tych słów jest Berlińczykiem, a mówiąc djalektem tromtadratycznym „Prusakiem“, moglibyśmy przypuścić, że to może zbyt subjektywne słowa entuzjasty... z Polski lub może słowa... polskiego przyjaciela osobistego śp. Karłowicza. Bo znalazły się siedzące na kołnierzu „Młodej Polski w muzyce“ żyjątka, które twierdziły, że entuzjastyczne prace o Fitelbergu, śp. Karłowiczu, Różyckim i Szymanowskim, powstały wprawdzie pod wpływem dźwięków, ale niezawsze muzycznych.

Inne zaś, lecz bardzo podobne żyjące choć nie zasiane kąkole zajmujące się zawodowo serwilizmem wobec lubiących trąby reklamy muzyków, wyrażały z okazji pewnego zbiegowiska muzycznego dość głośno, że Karłowicz—to muzyk „przereklamowany“. Wobec tego podejrzewamy Dra Hentschela, że chciał z pewnością przereklamować Karłowicza, gdy kończąc swą charakterystykę i opis poszczególnych dzieł dodaje:

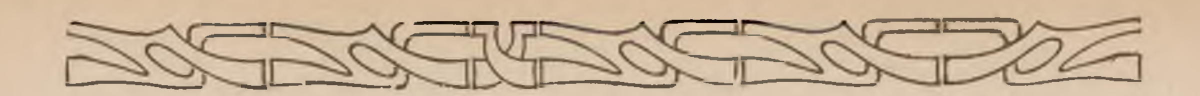
„*Dlatego życzylibyśmy sobie z serca, aby dzieła jego mogły także w Niemczech uzyskać prawo obywatelstwa*“.

Tak jest, to najwidoczniejsza chęć reklamy i przereklamowania, i mamy nadzieję, że wobec tego spadkobierca śp. Karłowicza, t.j. Towarzystwo muzyczne w Warszawie, odstąpi swój spadek Drowi Hentschelowi i powierzy mu nietylko rychłe wydanie dalszych partytur, ale także postara się, aby partytury i głosy znalazły się przed obliczami dyrygentów, kapelmistrzów, dyrektorów i innych ludzi, którzy z pewnością powiedzą, że p. Dr Hentschel musi być zgoła nienormalnym człowiekiem, gdyż pisze zupełnie co innego niż rodacy śp. Karłowicza znający się i oceniający Jego twórczość lepiej niż p. Dr Hentschel...

Mamy pewne skrupuły... Przytoczyliśmy ostatnie zdania szlachetnego Prusaka w polskim przekładzie. A nuż są one przełożone „lepiej“ niż brzmią w oryginale?! Bo zwłaszcza nasi młodzi wirtuozowie chcący eksploatować dobrą wiarę ojczystą lubią autentyczne a pisane o sobie krytyki obce ubierać w nowe stroje, obcinając z nich części nieprzydatne lub wywracając je podszewką do góry. A więc na cześć Dr Hentschela i w imię zasady „czystych rąk“udzielamy mu głosu:

„Die thematische Erfindung ist oft von einer geradezu verblüffenden Eigenart, am meisten bewundernswert ist aber die glänzende, inspirierte, nichtangelernte Kunst seiner Instrumentation. Eine angeborene Gabe, die um so erstaunlicher ist, als diese frühen Werke schon eine derart entwickelte Orchestertechnik zeigen, wie mam sie bei Strauss erst in seinen späteren Werken bemerkt. Es wäre darum von Herzen zu wünschen, das Karłowicz's Werke auch in Deutschland Heimatsrecht gewännen“.

To jest zupełnie, ale to zupełnie odmienne zdanie, niż streszczało się w słowach: Karłowicz „zestraussowany“ lub „rekapitulacja Wagnera“ (!!!) it.d. Ale gdzież do stu tysięcy puzonów związek między słowami szlachetnego Prusaka i pewnej części polskiej krytyki... bardzo szlachetnej?... Ktoś tu musi być omylnym i nieszlachetnym... Mniejsza o to: nie bądźmy bardziej Hentschlowskimi niż sam p. Dr Hentschel. Powiedzmy szczerze: Karłowicz nauczył się od Straussa sporo, z tem się nie taimy ani my, ani śp. Karłowicz. Partytury klasyczne studjować *wolno*, a nauczyć się z nich sporo *trzeba*. Tego śp. Karłowicz dokonał, a że umiał być samodzielnym dowodzi krytyka znanego niemieckiego kompozytora Dra P. Ertel'a, który wśród pochwał dla „Trzech odwiecznych pieśni“ wykonanych przez nadwornego kapelmistrza G. Fitelberga na polskim koncercie w Berlinie, twierdził, że to dzieło powstało pod wpływem „Salome“ Straussa, to zn. albo były pokrewne stylowi, albo technice, albo też po-



siadały pewne reminiscencje... Tymczasem nim „Salome„ ukazała się w druku i na scenie po raz pierwszy, „Trzy odwieczne pieśni“ były już gotowe.

Żałujemy mocno, że aż Prusak musiał przyjść nam z pomocą przeciw pewnemu odłamowi naszej prasy muzycznej. Prasa ta chciała jednak wyprasować śp. Karłowicza co do jego rzekomej niepolskości w muzyce. Lecz niech żółć swą zabezpieczą od przypadłości, bo oto znowu *Prusak* widzi w Karłowiczowskiej twórczości *polskość*.

„*Inną cechą indywidualności Karłowicza jest tkwiąca już w jego rasie skłonność do smutku i melancholji, do uporczywych myśli o ostatnich rzeczach bytu.*“

(Dosłownie: „Ein anderes Kennzeichen der Karłowicz'schen Eigenart ist der schon in seiner Rasse steckende Hang zum Schwermütig-Melancholischen, zum Grübeln über die letzten Fragen des Seins“).

Obawiamy się, że między pewną polską prasującą prasą, a między Hentschlem nie znajdziemy pomostu.. Pewnie! Pewnie! Któż widział zbliżać się do Prusaka... Taki tam sobie Goethe napisał wprawdzie, że krytyk to jest „ein Mann der Alles weiss, und ganz nichts kann“, ale Goethe był Niemcem, nas to więc nic nie obchodzi, i wszystko jest w porządku!... Tak!

. . . .

Dr Hentschel napisał swój artykuł do „*Signale für die musikalische Welt*“, najpoczytniejszego z istniejących pism muzycznych. Redagowane jest ono przez p. Augusta Spanutha, który właśnie był tym, co obronił symfonję I. J. Paderewskiego przed krytyką berlińską. Za to uczczono Spanutha zbiorowem pismem, od szeregu muzyków polskich (recte lwowskich). Ale Spanuth bronił polskiego muzyka przed „nieprzyjaciółmi“ (nb. polskiej narodowości). Znalazła się muzyka polska w gorszej sytuacji, bo oto Dr Hentschel i redaktor A. Spanuth musieli ją (zresztą bez wiedzy) bronić przed przyjaciółmi (recte... kompatrjotami). Podziękować więc należy obydwu panom bądź zbiorowo bądź na własną rękę.

A może ich krok był zwykłym pruskim „Drang nach Osten“... Jest to nawet bardzo możliwe, gdyż już jedno z mocarstw, t.j. Austrja, zaanektowało dwuch muzyków polskich, chcąc ich dla bezpieczeństwa ukryć w samem centrum, t.j. w Wiedniu. Austrja zabrała nam Fitelberga i Lalewicza. Ponieważ Austrja z Prusami jest, jak wiadomo, w przymierzu, więc bardzo możliwe, że istnieje porozumienie. Nie brak innych dowodów. Wiadomo, że i Włochy należą do tego przymierza. Wobec tego szereg polskich śpiewaczek i śpiewaków dostało się do niewoli włoskiej, z której pewnie nigdy nie będą mogli wrócić. Szkodliwe wpływy trójprzymierza zaczynają wywoływać jak najgorsze skutki. Różycki wybrał sobie jako libretto opery „Meduzę“ Cezarego Jellenty, a więc treść zaczerpniętą z włoskiego Renesansu. Nawet głośny patrjota, mistrz Paderewski, szuka natchnień do opery w Indjach, zamiast w ziemi, gdzie stoi jego pomnik Jagiełły.

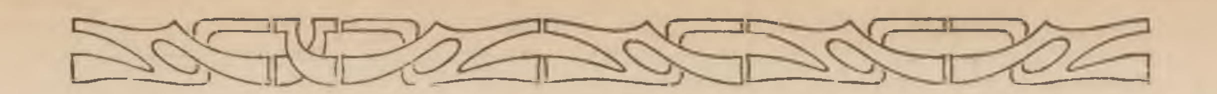
Jednem słowem: wrogowie wewnątrz i przyjaciele zewnątrz. Przyczyniają się do tego i nasi nakładcy. Wyciąg z opery Różyckiego ukazać się ma w Monachjum („Dreimaskenverlag“). Czyż to nie zabór, nie aneksja?...

Wobec tego życzymy nakładcy dzieł śp. Karłowicza, t.j. Towarzystwu muzycznemu w Warszawie, aby czemprędzej się poddało i wypchnęło partytury Karłowicza w świat, zanim nastąpi przymusowa ich aneksja przez obce mocarstwa. W ten sposób powstanie wolna ubikacja dla jakiejś nowopowstającej sekcji.

Jak wiadomo, Warszawska Orkiestra Filharmoniczna pod dyr. p. Birnbauma wybiera się do Krakowa i Lwowa. Sądzimy, że w obydwu miastach będzie odegrane najdoskonalsze z dzieł śp. Karłowicza: „Stanisław i Anna Oświęcimowie“. Bo nie chcielibyśmy powtórzyć epilogu artykułu Dra Hentschela i polecać tego arcydzieła *polskim* kapelmistrzom, tak jak je szlachetny Prusak poleca Niemcom:

sei den deutschen Ochkesterleitern aufs wärmste empfohlen“, ponieważ jest to „sowohl dem *Orchester*, als dem *Dirigenten* ausserst interessante Aufgaben stellende Werk“.

Chcielibyśmy, aby orkiestra naszego miasta, *grająca to dzieło nieporównanie*, przewyższyła obce orkiestry jeżdżące z roku na rok do Krakowa i Lwowa — i też grywające... Karłowicza. *Jeden za wielu.*



Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Dr Józef Władysław Reiss: Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki (1580).

W Krakowie, nakładem Akademji Umiejętności. Skład główny w księgarni Spółki Wydawniczej polskiej, 1912, 8°, 42 str.) *)

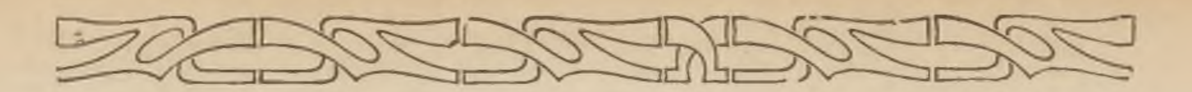
Z muzyków i kompozytorów polskich XVI stulecia utrwaliło się najbardziej nazwisko Mikołaja Gomółki—i to zarówno u laików jak i muzyków „praktycznych", którym zresztą ta dziedzina muzyki zdaje się być w zasadzie obcą. Nie starano się poznać jego psalmów, ale pamiętano o nim może mniej dzięki Kochanowskiemu, do którego natchnionych psalmowych przekładów utworzył mistrz stary „melodje", t.j. 4-głosową muzykę, więcej zaś dzięki dość zabawnemu nazwisku, wymawianemu zawsze z dyskretnym uśmiechem. Dowód to może zewnętrzny, lecz słuszność jego na terytorjum przez nas zamieszkałem nie ulega wątpliwości. Jak Bekfark z obcych muzyków, w Polsce żyjących, zachował się w pamięci potomnych dzięki przysłowiu o nim i o lutni, tak Gomółka zapewnił sobie nieśmiertelność dzięki pewnej komicznej trywjalności swego nazwiska.

W ostatnich czasach stał się nawet sławnym znowu nie dzięki psalmom rzadko a nigdy **) prawie autentycznie u nas nie wykonywanym, ile raczej przez krytyczne „bellum omnium contra omnes", załagodzone chwilowo przez „obce mocarstwa", rozsądzone zaś ostatecznie przez autora pracy, o której mam zamiar pisać. Zdaje mi się, że „strony" uznają się za pogodzone, tembardziej, że albo w swych zdaniach i sądach o Gomółce miały obok poglądów słusznych zapatrywania strzelające ponad, poniżej lub obok celu, alboteż przynajmniej przyczyniły się choćby atomem własnych poszukiwań dotyczących Gomółki i jego osobistości. Pocieszającym jest fakt, że twórczość Gomółki stała się tematem dwuch rozpraw doktorskich na uniwersytecie wiedeńskim: dr Z. Jachimecki złożył rezultaty swych badań nad G. w kilku pracach, syntetyczną rozprawę zaś opublikował w swych obszernych „Wpływach włoskich w muzyce polskiej, 1540—1640" (str. 95 — 115, rozdział III), dr J. Wł. Reiss dał syntetyczny rys swych dociekań w powyżej wymienionej pracy. O ile wiem ze źródła autentycznego, praca dr Reissa zaczęła powstawać równocześnie z innemi pracami o Gomółce, rozmiar zaś jej był pierwotnie spory, gdyż zawierał wyczerpujące analizy każdego psalmu i inne jeszcze kwestje. Jeśli nam wolno sądzić z pracy wydanej o jakości tych analiz, to istotnie możemy po części ze zdziwieniem, po części zaś z żalem zapewnić szan. autora, że niezwykła korzyść naukowa, jaką daje jego 42-stronowa praca, byłaby się niechybnie potroiła. To zaś, co daje nam dr Reiss obecnie, jest już przez to samo bardzo wartościowe, że zawiera sądy ścisłe i trwałe i nietylko na wewnątrz ale i na zewnątrz, jesteśmy przekonani o gruntownej analizie, jaka poprzedziła sądy dr Reissa o psałterzu. Zadanie to ułatwiły autorowi studja nad historją ogólną (nie mam tu na myśli jego późniejszych studjów nad historją i teorją muzyki). Jako historyk opanował już naprzód metodę, a więc technikę naukową, rzecz, do której dochodzi się mozolną pracą w seminarjach historyczno-muzycznych, albo przez jeszcze bardziej mozolną pracę na własną rękę, albo nie dochodzi się wcale Nie będę zatem wywodził się nad tą stroną pracy dra Reissa, gdyż nie widzę powodu podnoszenia tego, co samo narzuca

---

*) Osobne odbicie z Rozpraw Wydziału filog. T. LI Akademji Umiejętności w Krakowie (str. 73—114).

**) Zazwyczaj bywają śpiewano w przekładzie zespołu mięszanego na męski, czego np. nie spotkamy w produkcjach znakomitego chóru czeskiego „Hlahol" który niedawno psalmy Gomółki wykonywał w Pradze



się niejako bez naszych dociekań. Nie będę wchodził również w szczegóły analityczne, sądy zaś drugich przytoczę wtedy, gdy zajdzie tego potrzeba.

Autor dzieli swą pracę na kilka rozdziałów, które po kolei zajmują się bjografją, typograficzną i bibljograficzną stroną psałterza i dotychczasowych prac o nim, wewnętrzną strukturą psalmów i ich stosunkiem do struktury tekstów, właściwościami mensuralnemi, „harmonicznemi", melodyjnemi, dalej — poetycznym pierwiastkiem w psalmach (programowość it.d.), prowadzeniem głosów, akcydencjami, ugrupowaniem chiavett, a wreszcie stylem psałterza i jego stosunkiem do muzyki polskiej i obcej. Kończy swą pracę charakterystyką estetyczną.

Oczywiście autor wyzyskuje wszystko, co u nas o Gomółce napisano i zajmuje wobec dotychczasowych badań odpowiednie stanowisko. Z tym faktem liczyć się musimy i niejednokrotnie będziemy mieli możność zaznaczenia różnic, nie wchodząc oczywiście w szczegóły drobniejsze, na które ramy sprawozdania nie zawsze pozwalają. Możemy na szczęście posunąć się do najdalej idącego objektywizmu, który tylko przyczynia się do wyjaśnienia niejednej kwestji.

(D. n.)

„M E D U Z A"

DRAMAT MUZYCZNY w 3 AKTACH **LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO**.

Libretto CEZAREGO JELLENTY.

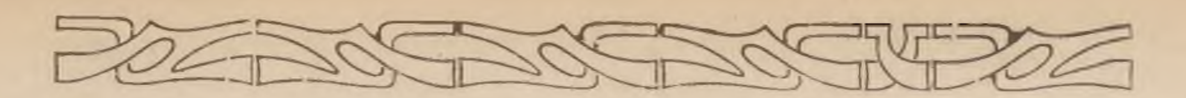
Wobec zbliżającej się premjery „Meduzy" (12 b. m.) zapoznajemy sz. czytelników z jej treścią.

Leonardo da Vinci, największy gienjusz Włoch renesansowych i cudna Gaspara, najpiękniejsza z dziewic Pawji, oto główni bohaterowie „Meduzy". Dramat rozgrywa się na tle miłości Leonarda do Gaspary. Przedstawiony tu jest niszczący, demoniczny urok piękności niewieściej w konflikcie z samoobronną potęgą mężkiego gienjuszu.

AKT I. Jasny, gwiaździsty wieczór. Marmurowy, tonący w girlandach kwiecia, pałac Gaspary przy najpiękniejszym pałacu Pawji. W perspektywie śnieżne szczyty Alp, poniżej różane sady, cyprysowe gaje, wieże kościołów i białe pałace. Po placu snują się gromady strojnych dam, w wieńcach kwiecia i kawalerów z mandolinami w ręku. Biało ubrane dziewczęta wieńczą kwiatami posąg Madonny z płonącą lampką w niszy pałacu. Chór śpiewa pochwałę wiosny, życia i rozkoszy.

Gaspara w biało-złocistej szacie, wsparta na ramieniu złotowłosego pazia, w towarzystwie dworu wraca do swego pałacu. Składa wiązankę kwiecia u stóp Madonny, poczem po schodach wstępuje w drzwi pałacu. Niebawem drzwi balkonu otwierają się, w oknach zajaśniało światło. W tej chwili do pałacu zbliża się jeden z wielbicieli Gaspary, Luini, nucąc przy dźwiękach mandoliny serenadę miłosną. Na balkon wychodzi Gaspara i w zadumie słucha miłosnych skarg kawalera, który rzucił jej pęk kwiatów. Miłość jest dla Gaspary tylko igraszką, dogadzającą jej niezgłębionej dumie niewieściej i żądzy hołdów. Jako jedyną nagrodę, rzuca z uśmiechem w tłum wielbicieli kwiaty glicynji.

Zbliża się Damela, modelka Leonarda da Vinci, która w nienawiści do demonicznych uroków Gaspary i w trosce o umiłowanego mistrza Leonarda złorzeczy głośno dumnej zwodnicy. Za męki tylu kawalerów, których już zgubiła, przepowiada jej karę. Obwieszcza, iż Gaspara jest czarownicą, rozsiewającą złowrogi czar na mężczyzn—świadczy o tem los uwielbianego mistrza, ginącego z miłości, świadczy świeża mogiła jednego z wielbicieli, Diana. W tej chwili z pomiędzy kolumn wychylają się tajemnicze postacie w trupich maskach—to duchy kawalerów, którzy z miłości do Gaspary zginęli samobójczą śmiercią.



Mimo to chór mężczyzn zawodzi dalej serenady na cześć nadziemskiej piękności Gaspary. Ta na chwilę cofnęła się przed klątwami Demeli — potem zjawia się znów na balkonie i dumnie z drwiącym uśmiechem stawia czoło złorzeczącej, która z oburzeniem wyrzuca jej, że bierze od mistrza hołdy i nieśmiertelność, nic w zamian nie dając. Demela wróży, iż potęga gienjuszu Leonarda przemoże demoniczny urok i zdepce gada próżności kobiecej. Dumną piękność czeka tragiczny los. Leonardo to ostatni jeniec Gaspary—miłość mistrza będzie dla niej zgubą.

Rozległy się dźwięki dzwonów — na placu słychać okrzyki: „Moro“ — scena zapełnia się tłumem artystów i rzemieślników wielkiego Medyceusza, nucących tryumfalne serenady...

AKT II. Marmurowo złociste wnętrze, urządzone z przepychem komnaty Leonarda w pałacu książęcym. Z sufitu zwieszają się girlandy róż. Złocone wazy, posągi, freski, lustra weneckie i barwne makaty. W środku stół, pokryty purpurowo-złocistym kilimem, zarzucony księgami i manuskryptami. Opodal bjust Platona. Mistrz, w jedwabnym stroju, siedzi w fotelu, pogrążony we śnie. Wszystko to przesłonięte obłokiem z gazy.

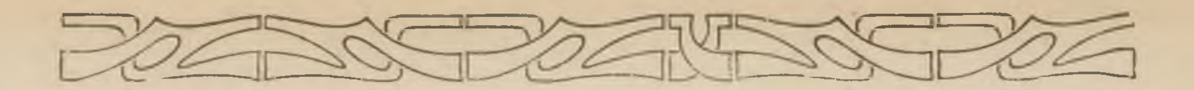
Na przedzie sceny stoi postać fantastyczna Historyka. Postać wypowiada głębokie słowa o losie i przeznaczeniu gienjusza. Dolą jego *samotność*, nikt nie zrozumie jego *duszy* — najgłębsza jej treść będzie dla ludzkości po wieki *tajemnicą*. Słowom Historyka przytakuje niewidzialny chór za sceną. Po wygłoszeniu tych myśli postać fantastyczna znika.

Mgły rozwiewają się i komnata z Leonardem, który się ocknął, jaśnieje złotemi łunami świtu. Słoneczny ranek. Z piersi mistrza wyrywa się bolesna skarga. Sen stał się dlań nie pokrzepieniem, lecz duszącą, krew chłonącą zmorą. Wszechwiedza i nadludzka jego wola, która wydarła tajniom świata niechybne kanony piękna, ściga straszna Nemezys przyrody — umysł jego i ciało toczy śmiertelna zgryzota — głód miłości, żądza cudnego ciała niewieściego, piekielnym jadem truje i rozprzęga mu zmysły i duszę.

Tymczasem uczniowie w barwnych beretach i aksamitnych szatach stroją komnatę na przybycie Gaspary. Młode dziewczęta napełniają kwiatami wazy. Na środek sceny wnoszą wielkie stalugi ze złocistą draperją, osłaniającą rozpoczęty portret Gaspary. Rozścielają amarantowe sukno, na nim stawiają zydel, okryty białą skórą, do pozowania. Jeden z uczniów przygotowuje paletę.

Leonardo tonie wciąż w rozpacznych myślach. Czuje władcę żywiołów, które, jak Bóg wszechwladny, przetwarza w swą nieśmiertelną sztukę, tymczasem jakaś wola oporna i złowroga staje w poprzek jego potędze—jakaś wola demoniczna wcielona w najpiękniejszą istotę świata. Daremnie niewoli ją iskrami gienjuszu, wzrok jej jest dlań gwiazdą zatraty. On największy artysta, wielbiciel cudów greckiej harmonji, on, Prometeusz, gotów jest teraz wszystkie potęgi swej sztuki i cały swój żar gienjuszu oddać za jeden uścisk dłoni niewieściej...

Wchodzi Gaspara. Leonardo składa jej niemy ukłon. Cudna kobieta siada na zydlu, u nóg jej paź, za nią orszak uczniów — jeden z pośród nich z violą, drugi z harfą złocistą. Podają paletę mistrzowi, który wśród dźwięków muzyki zabiera się do pracy — wszyscy w milczeniu przypatrują się portretowi. Leonardo maluje chwilę, potem zapatrzony ekstatycznie w Gasparę, przestaje. Wszyscy wychodzą z komnaty — zostaje tylko mistrz i ona... Rozpoczyna się przejmujący djalog tych dwojga, przeplatany partjami chóru za sceną i serenadami Luiniego, rozbrzmiewającemi na ulicy. Leonardo w bolesnej skardze przedstawia Gasparze swe męki, w namiętnych strofach, wielbi jej nieziemską piękność i błaga o miłość; wzruszona męką, odpowiada mu, iż słusznem jest, że jak jemu potęgę gienjuszu, tak jej dano najwyższą piękność... Wyznaje, że nigdy nie pokocha go ziemską żądzą, nie podda się jego władzy — bo czuje się równą mu duchem i tylko w sferze nadziemskiej duchy ich chłonąć się mogą nawzajem. Serce jej milczy... Leonardo w coraz namiętniejszym zachwycie sławi cud jej piękności i z rozpaczy pyta, skąd pochodzą te czary jej szatańskie. W płomiennych słowach maluje promienne szczyty rozkoszy miłosnej, a wtóruje mu chór za sceną i ekstatyczny śpiew Luiniego. Gaspara zda się, już ma przychylić się do błagań Leonarda — gdy naraz wyrywa się z jego objęć i oświadcza



dumnie, że uczuć jego nie podziela. Co dlań rajem upojenia, to dla niej zimnym zgrzytem prozy... Leonardo w najwyższej rozpaczy przedstawia jej tryumf, jaki odniosłaby jej piękność, zmógłszy rozkoszą i strąciwszy w nicość jego gienjusz...! Daremnie jednak... Gaspara wzywa go, by stłumił uczucie: ona będzie dlań tylko blaskiem farb, natchnieniem i paletą i tą złotą dalą, gdzie majaczą barwne miraże sławy wiekopomnej...

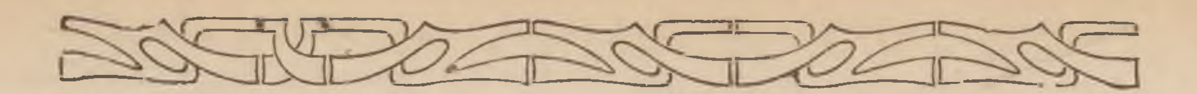
Po odejściu Gaspary wchodzi Demela i wskazując na portret, woła, że Gasparę zgładzić należy, gdyż inaczej Leonardowi grozi wieczysta zguba. Powtarza raz jeszcze, że Gaspara zasługuje na śmierć, gdyż nic nie dawszy w zamian, bezkarnie bierze hołdy i sławę nieśmiertelną. Demela oświadcza, iż na jedno skinienie mistrza gotowa jest zasztyletować Gasparę i ponieść karę za zbrodnię, byleby jej uwielbiany mistrz odzyzkał zdrowie i władzę genjuszu. Leonardo jednak nie przyjmuje tej ofiary, albowiem: „prawdziwy władca jeśli zabić musi, zabija sam"... Słowa te brzmią, jak ponura groźba. Mistrz każe odejść Demeli i, zabiera się do malowania.

AKT III ukazuje wielką pracownię, pełną stalug, rusztowań, barwnych draperji, modeli gipsowych, antyków i t. p. Wokół porozpoczynane freski, na honorowem miejscu wielki antyk marmurowy. Barwny tłum artystów przy pracy, niektórzy grają na mandolinach, Demela szykuje się do pozowania. Na stoliku wielki dzban wina, z którego od czasu do czasu ktoś pije. Akcja toczy się wśród groteskowych pieśni i bujnych żartów renesansowych. Artyści żartują z Demeli, że serce jej uciekło i lata jak ptak za Leonardem. Demela z nienawiścią wskazuje na zamknięty w ścianie portret Gaspary. Uczniowie jednak jednogłośnie wielbią cud piękności, a jeden z nich oświadcza głośno, że cud ten zaklęty już w portrecie, dzieło bowiem skończone... Ze wszystkich sal zbiegają się rzeźbiarze, malarze i rzemieślnicy, aby podziwiać dzieło. Jeden z artystów otwiera okno i wzywa tłumy przechodniów, by przybywali podziwiać cud. Sala zapełnia się tłumem ciekawych widzów. Odsłaniają obraz — i oto straszliwe okrzyki zgrozy wyrywają się z piersi obecnych. Wszyscy zakrywają sobie oczy, niektórzy padają na ziemię, inni cofają się z lękiem. Albowiem nie nadziemską piękność Gaspary mistrz zaklął w obrazie --lecz oddał z okropną grozą demoniczną *brzydotę* jej duszy, którą dojrzał snadź poza niebiańskimi rysami. To trupia poczwarna maska *Gorgony-Meduzy*... Ujrzawszy ją wszyscy w popłochu uciekają, salę wypełnia duszny mrok, słychać zewsząd jakieś śmiechy szatańskie, jakby roje duchów wypełzły z kątów— przed obrazem pozostaje sama Demela, dusząc się w histerycznym śmiechu, ale i ją jeden z artystów wyprowadza przemocą. Pusta sala coraz mroczniejsza, przez okna wpadają z ulicy czerwone światła — w ponurej głuszy rozlega się jęk dzwonów.

Wchodzi Gaspara. Słyszała, że mistrz zniknął gdzieś bez wieści, ale ona wierzy, że choćby zginął, to dla niej *wskrześnie* — portret bowiem jej musi być wykończony. Piękność jej jaśnieć będzie poprzez mroki stuleci, a tryumf jej wieczny... A może Leonardo ukrył się i czeka na nią, aby zdobyć ją przemocą... Na tę myśl Gaspara błyska dobytym sztyletem, który szybko chowa w fałdach sukni.

W tej chwili jawi się Leonardo, śmiertelnie zgnębiony i oświadcza jej, że portretu swego nigdy nie obaczy. Dumna piękność nie chce uwierzyć własnym uszom, uważa słowa Leonarda za czczą pogróżkę mściwego artysty. Z lękiem pyta, jak zniesie szyderstwa tłumu, z *jakiem* ukaże się *czołem* na dworze książęcym — wszystko bowiem oczekuje jej portretu, który stał się już głośny w Italji. Leonardo pyta ją, z *jakiem sercem* ma malować ten portret—dusza jego w agonji, potęga genjuszu jego złamana, świat dlań pociemniał... Szyderstwa tłumu, wyśmiewającego Gasparę, jego nie dotkną, tak samo jak ona jasne ma czoło wobec jego męczarni... Gaspara, która słyszy te słowa złowieszcze i widzi straszne blaski w oczach mistrza, hardo wyrzuca mu, że knuje jakieś złe myśli, a bojąc się ataku z jego strony, dobywa sztyletu.

Leonardo widząc to, oświadcza jej, że będzie *wspaniałomyślny*, bo za tyle pogardy i zniewagi odpłaci jej... *portretem*. Gaspara wybuchem radości przyjmuje tę zapowiedź, lecz lęk nie opuszcza jej, tembardziej, że mistrz, wiodąc ją do obrazu, smaga ją coraz okrutniejszem szyderstwem. Zbliżają się do niszy w ścianie, — wśród mrocznych kolumn zjawiają się widma umarłych — za sceną chór zakochanych śpiewa wiosenny hymn... Gasparę strach chwyta za gardło, ogląda się z trwo-



gą, Leonardo szyderczo przypomina serenady, brzmiące na jej cześć za oknem, — a gdy nieprzytomna z trwogi woła o światło, mistrz zapala lampę i oświetla obraz.

Gaspara (wpatrzona). Więc tam. (z dumą) To ja!!

Leonardo To ty, niesyta krwi!...

Gaspara zbliża się do portretu i zrywa zasłonę. Stoi chwilę, jak skamieniała i z przeraźliwym krzykiem — pada bez życia.

Ze związków i stowarzyszeń.

Sekcja muzyczna przy Stowarzyszeniu nauczycielek w Krakowie.

Przy stowarzyszeniu nauczycielek w Krakowie, w liczbie licznych sekcji, jest także sekcja muzyczna, mająca na celu:

1) podniesienie stanowiska społecznego i materjalnego bytu nauczycielek muzyki;

2) stworzenie dla nich środków do dalszego kształcenia się i zachęcanie do zdobywania szerszych widnokręgów muzycznych.

3) stworzenie własnego ogniska, któreby im umożliwiło okazanie swego stopnia uzdolnienia i postępów uczniów;

4) stworzenie funduszu emerytalnego dla niemogących już pracować.

Sekcja ta powstała w r. 1907 dzięki inicjatywie pań: Julji Baranowskiej ck. nauczycielki muzyki i śpiewu w seminarjum żeńskim i p. Stanisławy Heumanówny nauczycielki śpiewu solowego i chóralnego. Zgodna praca inicjatorek i ich zapał dla szlachetnej sprawy przyczyniły się, że sekcja muzyczna doskonale się rozwija; koledzy muzycy, z uznaniem odnoszący się do działalności sekcji, zachęcają sami młode adeptki sztuki, aby opuszczając zakłady muzyczne, do sekcji przystępowały, gdzie znajdą ognisko bardzo kulturalne, a często i środki do dalszego kształcenia.*)

Naturalnie środki, jakiemi rozporządza sekcja, są bardzo skromne, to też dobre chęci i zamiary paraliżuje często brak zasobów materjalnych. O stanie kasowym sekcji świadczyć może choćby fakt, że nie może sobie pozwolić na kupno fortepjanu i zmuszona jest za każdym razem, gdy zajdzie potrzeba, wynajmować go, uszczuplając przez to skromne dochody.

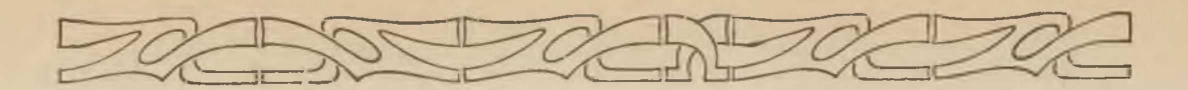
Widząc, jak tyle innych instytucji społecznych przy równie nieznacznych dochodach stałych rozwija się pomyślnie, zapytać by się należało, co tamuje rozwój korporacji muzycznych. Naturalnie odpowiedź na to b. prosta: o instytucjach niemuzycznych pamięta ogół, specjalne muzyczne zaś wyłączone są z pod jego opieki. Bo czy z tyłu zapisów na rozmaite cele, dostało się coś muzykom?

Gdyby chociaż sami muzycy-rodacy, posiadający książęce dochody z muzyki, pamiętali o obowiązkach względem biedniejszej braci muzycznej, względem instytucji, których rozwój wpłynąłby dodatnio na sprawy muzyczne. Gdyby...

Do dochodów sekcji należą: składki dobrowolne i czysty zysk z wieczorów. Te nieznaczne wpływy pokrywają nietylko wydatki na czasopisma i książki, ale już niejedną łzę otarły starej, niezdolnej do pracy muzyczce, niejednej pomogły odzyskać zdrowie w kolonjach wakacyjnych (na taki zbytek po całem życiu ciężkiej pracy nie stać każdego!), uratowały niejedną od głodu i rozpaczy. Czyż więc nasza brać szczęśliwsza—zamiast marzyć o wielkich pałacach zamorskich i na Riwjerze—nie

---

*) Podobną sekcję posiada i Lwów. Czy posiada ją warszawski związek nauczycieli nie jest mi wiadome. (Niestety, nie posiada; w Warszawie nie zrozumiano dotąd potrzeby zrzeszania się, a najlepszy na to dowód, że nie mamy ani jednego stowarzyszenia muzyków; związków bowiem, które żywotność swoją zaznaczają jedynie w kalendarzach, nie uważamy za istniejące. Przyp. Red.)



powinna spojrzeć czasem litościwie na biedną brać muzyczną o szarej doli (ale nieraz o wielkim ideale w duszy)—i zbudować sobie pomnik, który trwać będzie, gdy ich mistrzostwo rozpłynie się w fali zapomnienia.

Rzucam tę myśl, która może nie przebrzmi bez echa.

Stanisława Heumanówna.

przewodnicząca sekcji muzycznej Stowarzyszenia nauczycielek w Krakowie.

Prasa polska o muzyce.

Moniuszko i Chopin

W **„Kurjerze Warszawskim"** (№ z 23/9) w artykule p. t. „Moniuszko i Chopin" pisze p. Stanisław Woyna:

„Jak przedstawiały się osobiste stosunki Moniuszki do Chopina i odwrotnie? Możliwe, że już wielu zastanawiało się nad tem. Jednak nie wspomina o nich dotychczas żadna historja, choć wiadomo, że Moniuszko uwielbiał Chopina bezgranicznie. Do rozwijającej się obecnie muzykologji polskiej należy dokładniejsze zbadanie tej sprawy, oraz wykazanie, w jakim stopniu i w jakim kierunku Chopin na Moniuszkę oddziałał.

Co się tyczy stosunku Chopina do Moniuszki, to nigdzie dotychczas nie udało mi się natrafić na ślad dowodu, czy Chopin wiedział cośkolwiek o istnieniu i wzrastającej stopniowo sławie twórcy „Śpiewników". Wiadomo, że Moniuszko z wielkiem zamiłowaniem tworzył pieśni do słów Mickiewicza, którego ze wszystkich poetów uwielbiał najgoręcej. Podobno Mickiewicz znał pieśni Moniuszki, napisane przed rokiem 1855, i zachwycał się niemi. Miał się również jakoby wyrażać, że gdyby mu dozwolone było wrócić kiedyś do Wilna, to pierwsze swe kroki skierowałby do Ostrej Bramy, następnie zaś do domu Moniuszków... Przez Mickiewicza mógłby się był dowiedzieć Chopin cośniecoś o Moniuszce, choć również mógłby się był dowiedzieć o nim i od kogo innego.

W pozostałej korespondencji Chopina niema nigdzie nawet wzmianki o Moniuszce, należałoby tedy przypuścić, że o nim wcale nie słyszał, choć wiadomo znów z drugiej strony, że znaczna część chopinowskiej korespondencji bezpowrotnie zaginęła.

A teraz co się tyczy stosunku Moniuszki do Chopina:

W zbiorach sekcji im. Moniuszki przy W. T. M. znajduje się egzemplarz nokturnów Chopina, ofiarowany przez Moniuszkę jednemu z uczniów, a na nim taka dedykacja: „Oby pan zaznał w życiu tyle chwil szczęśliwych, ile ich Chopin daje w sztuce!"

27/12 1849 r. pisze Moniuszko do Józefa Sikorskiego:

„Artykułu o Chopinie łaknę i pragnę, ale mi go przyślij ze 20 egz. do wypuszczenia z wolnej ręki,—a to najlepiej pod moim adresem, albo jeżeli przez księgarnię, to z notateczką do Orgelbrandta u Zawadzkiego. Możesz nawet więcej przysłać".

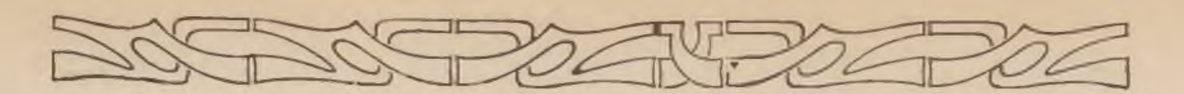
14/2 1850 r. ponownie prosi o przyobiecane egzemplarze tego artykułu, których najwidoczniej jeszcze był nie otrzymał.

23/12 tegoż roku (do Sikorskiego):

„Powiedz mi, czyś czytał w „Gazecie warszawskiej" № 276 artykuł o Literackim pamiętniku", jak tu głoszą ręki Karola Wittego, a w nim sromotna o mnie wzmianka? Sromotna powiadam dla piszącego, na ktorego niełaskę niczem zasłużyć nie mogłem. Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Chopina mógł pocieszać, to nie moja wina; nigdy siebie nie stawiałem obok jakiejkolwiekbądź *uprawnionej* znakomitości europejskiej, cóż mówić o Chopinie, dla którego uwielbienia nie znam granic!!!"

Na jeszcze baczniejszą uwagę zasługuje walka, jaką Moniuszko stoczył o Chopina w r. 1857 na łamach „Ruchu muzycznego" (№ 11, str. 84) z J. I. Kraszewskim.

Jak wiadomo, żywy umysł Kraszewskiego obejmował bardzo szerokie horyzonty. Z wielkiem zamiłowaniem studjował sztuki piękne i niejednokrotnie wy-



powiadał o nich bądź ustnie, bądź piśmienne, swe krytyczne uwagi. Grottger, z którym łączyła go przyjaźń, niecierpliwił się, jak wiadomo, jego sądami o malarstwie i mówił, że „mógłby je był sobie darować.“

Gdy Apolinary Kątski bawił przez jakiś czas u Kraszewskiego w gościnie, ten ostatni tak się rozentuzjazmował, że, opisując tę wizytę w „Gazecie warszawskiej“ (1857, №№ 118, 119) i pisząc o kompozycjach Kątskiego, porównywał je z chopinowskiemi, przyznając Kątskiemu wyższość. Tego było Moniuszce już za wiele i zabrał głos publicznie, co mu się wogóle rzadko zdarzało, występując grzecznie, ale stanowczo, nietylko przeciwko zdaniu Kraszewskiego, lecz i przeciwko zabieraniu głosu w pewnych kwestjach przez osoby nie kompetentne.

Jeżeli się weźmie pod uwagę, jak potężną i wpływową osobistością był w owe czasy Kraszewski, to przyznać należy Moniuszce niepospolitą odwagę cywilną i śmiałośc w wyrażaniu przekonań; oprócz niego bowiem nie zaprotestował nikt więcej, nawiasem zaś mówiąc Moniuszko stał dotąd na progu sławy, gdy dziennikarski obóz Kątskiego był bardzo potężny.

Replika Moniuszki była zręczna, a da się streścić w tych mniej więcej słowach:

„Aczkolwiek bardzo uwielbiam talent i oceniam niepospolite zasługi p. J. I. Kraszewskiego, nie mogę jednakże ukryć zdziwienia, że pozwala sobie na zabranie głosu w sprawie tak poważnej i wymagającej kompetencji, jaką jest muzyka. Ja np., jako muzyk, nigdybym się w rzeczach literatury zabrać publicznie głosu nie odważył.“

Drogą tedy Moniuszce była pamięć o Chopinie, a nadewszystko drogie jego dzieła, których honoru tak dzielnie bronił.

W wystąpieniu tem, dokładniej niż kiedykolwiek indziej, ukazuje się nam duchowa fizjognomja twórcy naszej pieśni i opery narodowej.

Chował tę fizjognomję zazwyczaj w zaciszu domowego ogniska, nie ukazując się na szerszej widowni, gdy tego nie było potrzeby, zatopiony w świecie muzycznych pomysłów. Była to jednostka, jako człowiek, mimo całej abstynencji towarzyskiej, ciekawsza od wielu z tych lowelasowatych *causeurów* artystycznych, kręcących się w salonach stołecznych i zdobywających sobie szumnym gestem przydomki ludzi „interesujących“.

Nowości wydawnicze.

H. A. Köstlin: Geschichte der Musik im Umriss (6 wyd. przez Dra W. Nagla) Breitkopf & Hartel. Lipsk 1910.

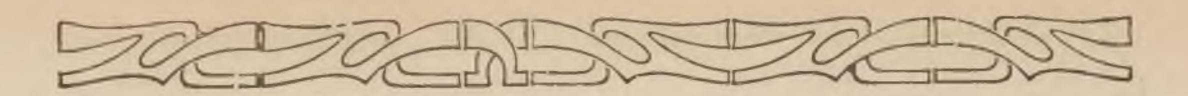
Podręcznik Köstlina należy do najpopularniejszych w Niemczech i zagranicą dzięki swym niezaprzeczonym i wybitnym zaletom. Autor splata obraz historycznego rozwoju muzyki z ogólnymi prądami kultury, akcentuje ich wzajemne przenikanie i związek, zaś sądy swoje opiera na głębokiej wiedzy teoretyczno-estetycznej jako pierwszorzędna powaga na tem polu. Duchowe sylwetki najwybitniejszych mistrzów odznaczają się wyrazistością konturów i głębokiem wniknięciem w świat ich twórczej indywidualności. Dr Nagel, współpracownik Köstlina (już w poprzednich wydaniach), nadał książce w ostatniej redakcji nieco zmienioną postać: zwłaszcza muzyka współczesna uległa zupełnie nowemu opracowaniu. Wszelako jedna rzecz uderza niemile: jakkolwiek uwzględniono w szerokim zakresie kierunki narodowe, to jednak nie wspomniano nic o muzyce naszej: wiek XVI tak bogaty muzycznie u nas, zgoła nie istnieje. Poza Chopinem wymieniony zaledwo Moniuszko i to tylko jako nauczyciel Cezarego Cui; w litanji nazwisk wirtuozów — pjanistów figuruje Paderewski. Mimo tego rażącego braku książkę Köstlina jako beztendencyjne i samodzielne ujęcie materjału historycznego uważam za jedną z lepszych i do nauki ją polecam.

Naukową wartość podręcznika podnoszą dokładne notatki bibljograficzne, zawierające szczegółową i wyczerpującą literaturę każdej epoki historycznej.

Dr Józef W Reiss.

M. Świerzyński: Utwory fortepjanowe dla młodych pjanistów. Opalcowane przez prof. J. Lalewicza. Kraków. S. A. Krzyżanowski (20 zeszytów).

Schumann stworzył typ miniatury muzycznej dla dzieci: jego *Jugend-Album* pozostanie zawsze wzorem szlachetnej prostoty, przemawiającej z nieprzepartą siłą do dziecięcej wyobraźni. *Kinderscenen* Schumanna uchodzą niewłaściwie za



dzieło, mające cel dydaktyczny; to nie sceny dla dzieci, to raczej wspomnienia człowieka, cofającego się myślą w różany świt swego życia: za wiele w nich pierwiastków refleksyjnych, a za mało naiwności, by nastrojem swoim zdołały obudzić współdźwięczny ton w duszy dziecka. Za słusznością niniejszego sądu przemawia chociażby ten fakt, że każdy pjanista-wirtuoz ma *Kinderscenen* w swoim repertuarze; dopiero w dojrzałej interpretacji prawdziwego artysty przekonać się można, ile w nich tkwi nastrojowej i myślowej głębi.

Wpływ Schumanna odbić się musi na każdym, kto komponuje z myślą o dziecku: na świeżo wydanych utworach M. Swierzyńskiego widać to wyraźnie. Szereg charakterystycznych obrazków spaja się w całość, świadczącą chlubnie o pedagogicznym zmyśle kompozytora. Zbiory podobnych utworów dziecięcych odpychają zazwyczaj dziecinnym dyletantyzmem, banalizmem pomysłów i nieudolnością formy, lub też chociaż utrzymane w granicach artystycznej miary, są za sztuczne i pozbawione bezpośredniości wyrazu; inaczej u p. Świerzyńskiego. Kompozytor umiał uderzyć w ton naiwnej prostoty ze wadą człowieka, któremu dobrze jest znany świat dziecięcych uczuć; wielce pomocna była tu właściwa p. Świerzyńskiemu jasność i prostota w sposobie muzycznego wyrażania się, charakteryzująca całą jego twórczość kompozytorską. Drugim momentem, który niewątpliwie zadecyduje o bezwzględnem powodzeniu najnowszej publikacji, jest swojskość narodowej nuty w melodji, harmonji i rytmice (Dumka, Mazur, Canzone). Niektóre utwory zbioru odznaczają się szlachetną wytwornością (Valse, Con tristezza), niektóre starają się o wprowadzenie ucznia w duchowy świat klasycznych mistrzów, jak Prelud (№ 9), uderzający w ton schubertowski lub Versetto, stanowiący nieśmiałą próbkę kontrapunktycznego stylu. Mniej zadowala kompozytor tam, gdzie nastrój uczuciowy wymaga bogatszego zabarwienia i większej siły wewnętrznego skupienia, to też utwory jak Nocturne, Melancolie, Rêverie wpadają w ton sentymentalnego „Salonstücku". Wszelako punkt ciężkości pracy spoczywa w jej tendencji pedagogicznej i pod tym względem należy w niej uznać publikację pierwszorzędnej wagi i wartości; zwłaszcza początkowe zeszyty zbioru, stanowiące jakby najniższy stopień nauki, ułożone są progressywnie i bardzo umiejętnie; do części drugiej (zeszyt 10—20) może skok nieco za nagły, gdyż są tu utwory nie łatwe, wymagające znacznej biegłości technicznej.

Byłoby rzeczą nader pożądaną, by tę pod każdym względem dojrzałą publikację wcieliły wszystkie nasze instytucje muzyczne w zakres swego naukowego planu.

Dr Józef W. Reiss.

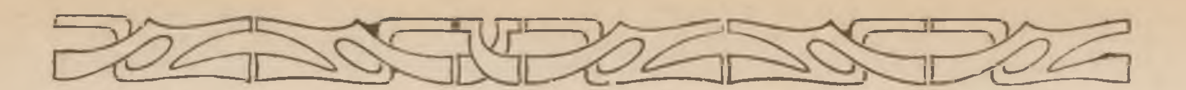
Karol Stumpf: Die Anfänge der Musik (Początki muzyki). Lipsk 1912.

Książka p. Stumpfa ma na celu zwięźle i w dostępnej formie wykazać czytelnikowi rezultaty badań etnologicznych i muzyki porównawczej i jest owocem jednego z referatów, wygłoszonych przez autora w berlińskiej „Uranji", lecz później znacznie rozszerzonego z powodu dodanych objaśnień i licznych przykładów prymitywnych melodji i instrumentów. Te części dodane stanowią najcenniejszy dział pracy Strumpfa, gdyż w nich zawiera się materjał doniosłych badań oraz ciekawe szczegóły i wskazówki. Mniej może zadowolić ogólny przebieg pracy, często posuwający się w tak szybkiem tempie, że nie daje czytelnikowi czasu na orjentację dokładną i jasne przedstawienie sobie przesuwających się obrazów myślowych, Naukowe uchylenia od tematu i liczne uwagi widocznie sprawiły autorowi więcej zadowolenia, niż popularyzacyjny dział pracy, który dla zwykłego miłośnika muzyki może zrobić wrażenie, jak gdyby autor szeptał cicho do siebie o ciekawych kwestjach, zamiast ścisłego i dokładnego dania z nich sprawy. To też dla czytelników, niezupełnie zadowolonych z pracy Stumpfa, polecić można dzieło Ryszarda Wallaszka „Początki sztuki dźwiękowej", który traktuje tych samych zagadnieniach, jeno w szerszym i głębszym zakresie. Obie te prace zasługują na przekład na język polski. *Al. Wiel.*

Wydawnictwa fortepjanowe Jänichena i Carischa (Lipsk-Medjolan).

T. P. Frontini: Impression musicale. Racontine. Mazourka. Air ancien.

Twórczość Frontiniego nie jest nazbyt oryginalną: w jego kompozycjach słychać często Griega, Czajkowskiego i Chopina. Nie nazywa się to jednak, żeby mu odmówić talentu. Posiada go na-



wet w znacznym stopniu, o czem stwierdzają wymienione prace zdobne nadto i w inne cechy, jak melodyjność i styl prosty. Kompozycje Frontiniego można polecić amatorom t. zw. „łatwostrawnej“ muzyki, wyróżniając szczególniej Impression.

M. Tarenghi: op. 60, 5 Morceaux. W przeciwieństwie do swego kolegi-współrodaka, Frontiniego, Tarenghi zdradza dużo indywidualności, oraz dobrą znajomość techniki instrumentu i jego kolorytu. Harmonje są ciekawe i logiczne, co przyczyniło się, że utwory T. zaciekawiają nawet muzyka poważniejszego. Dużo liryzmu posiada Rêve; werwą i życiem tchnie Noces du Chasseur; bardzo ładne są: Souvenir i Joie intime. Wszystkie utwory wymagają od wykonawcy znacznej sprawności technicznej i zasługują na polecenie pedagogom muzycznym.

Tito Robelt: Valse noble, Marcia funebre, Triptique, Melodie intime, La mazurka, Etude-Fantaisie, 2 Visions art., 3 Sensations musicales.

Wszystkie wymienione utwory świadczą, że autorem ich jest doskonały pjanista, rozwiązujący w sposób ciekawy problematy techniczne, składając jednocześnie dowody umiejętnego posiłkowania się polifonją. Robelt przypomina trochę Ignacego Friedmana, tylko Friedman w swych pracach jest zawsze wykwintny, elegacki, jego utwory tchną bogatą melodyjnością, a tego wszystkiego brakuje kompozycjom Robelta. Ogólny nastrój wszystkich utworów: ponury, ich właściwy tytuł powinien być: etiudy techniczne.

Polleri: Capriccieto, Scherzo alla Mazurka; na 4 ręce.

Są to dwa utwory obliczone na zdolności i rączki pjanistów-dzieci. Na wyróżnienie zasługuje Scherzo.

Tedoldi: Serenata alla luna.

Kompozycja jakich bardzo wiele i ze względu na swą wartość nie zasługująca na bardziej szczegółowe omówienie.

Roberto Rossi: Dolce sofre, Notturnino, Campanedi Pasqua, Danza Alpina, Piccola danza.

Już z samych tytułów można zauważyć, że utwory te przeznaczone są dla szerokiej publiczności. Wątpię jednak, czy tak okropnie brzmiące harmonje i ubóstwo melodji przypadną do gustu amatorom lekkiej muzyki. *L. Caraffa.*

Wł. Grott: Skarbczyk najpiękniejszych melodji swojskich z uwzględnieniem perełek muzyki obcej. Warszawa. Wende i S-ka.

„Skarbczyk“ wypełnia 50 różnej wielkości numerów, na które złożyły się melodje ludowe polskie, tańce swojskie i obce, oraz utwory Chopina, Moniuszki, Beethovena, Mozarta, Schumanna i in. Przeznaczając swój „Skarbczyk“ dla dzieci, starał się p. Grott o możliwie najłatwiejszy układ wybranych utworów, co mu się też w zupełności udało. Wybór kompozycji i melodji bardzo trafny; obok rzeczy łatwych spotkać możemy i trudniejsze, przez co „Skarbczyk“ zyskuje bardzo na wartości. Dobre opalcowanie i staranne uwzględnienie znaków dynamicznych i ekspresyjnych należy także do zalet „Skarbczyka“.

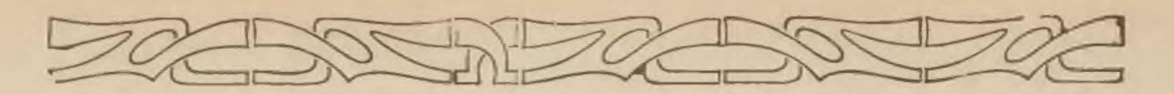
Fr. Lerl: Zabawy lalek. Łatwe utwory na fortepjan. Nakład i własność E. Wendego i S-ki w Warszawie.

Zbiór zawiera 8 średniej trudności i dość dobrze opalcowanych utworów fortepjanowych, o charakterze przeważnie tanecznym.

L. Rokita: Pięć piosnek kabaretowych (Cantilenka, Primavera, Serenada, „Na grzbiecie precz“, „Tobie nie dobrze“). Wydawnictwo Leona Idzikowskiego. Kijów-Warszawa.

Właściwie dział niniejszy pomija milczeniem prace tego rodzaju jak utwory... kabaretowe. Jednak dla piosnek p. Rokity musimy zrobić wyjątek; bowiem mimo odstraszający tytuł godne są do zaprodukowania nietylko w kabarecie. Strona muzyczna piosnek jest w ciągłej zgodzie z tekstem śpiewanym; chwilami dopełniają się wzajemnie, często nawet zauważyć się daje pewna programowość np. we wstępie piosnki „Na grzbiecie precz“. Pod względem harmonicznym niektóre piosnki p. Rokity przedstawiają się dość interesująco. Autor unika wszelkiej sztuczności i gaskonady muz., stara się być oryginalnym, ale nie kosztem strony estetycznej. Niektórym piosnkom możnaby zarzucić zbyt skromną szatę muzyczną, ale nie zapominajmy: wszak to piosnki... kabaretowe. B. dobrą jest Serenada. W „Primawera“ słychać dźwięki znanego menueta Paderewskiego.

L. Rokita: Dwie piosnki liryczne: „Nox vadit“ i „Wizja“.



Piosnki liryczne mają dużo wspólnych cech z piosnkami kabaretowemi. Naturalnie pod względem muzycznym. Lepsza jest pierwsza. Druga posiada za mało wizjonerskiego charakteru, przytem niektóre zwroty melodyjne, jak np. w taktach 4, 5, 6, 7, grzeszą zbytnią konwencjonalnością.

R. Ch.

Muzyka polska w Rosji.

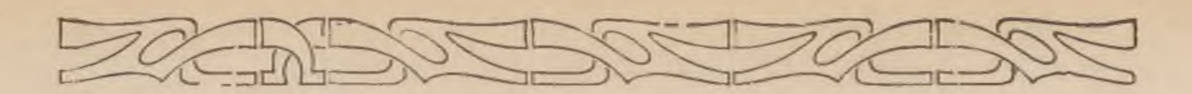
O współczesnej naszej twórczości w Rosji do niedawna jeszcze wiedziano b. niewiele. Zwłaszcza o nowym kierunku w muzyce i o najmłodszych koryfeuszach naszej sztuki muzycznej dochodziły do Rosji tylko oderwane echa, prawdziwego zaś obrazu obecnej polskiej kultury muzycznej nie posiadano. Bądźcobądź interesowano się nami, a niektóre dzieła Karłowicza można już spotkać na programach koncertów. Chcąc jednak dokładnie poinformować rosyjski świat muzyczny o naszej współczesnej twórczości, redaktor czasopisma muzycznego „Russkaja Muzykalnaja Gazieta", p. Findeisen, po porozumieniu się z „Przeglądem muz." wydał specjalny muzyce polskiej poświęcony zeszyt, w którym w szeregu artykułów pióra dra Chybińskiego, R. Chojnackiego i Corbutta możliwie najtreściwiej scharakteryzowano wszystkie gałęzie naszej twórczości muzycznej i zaznajomiono z najwybitniejszymi przedstawicielami polskiej muzyki. W odezwie od Redakcji p. Findejsen, dziękując tym wszystkim, którzy się przyczynili do wydania zeszytu, dodaje: „życzę z całego serca, żeby ich dobry początek wydał jaknajobfitsze owoce. Już dawno należało nam się zbliżyć do polskiego świata muzycznego i życzliwie wyznaczyć należne miejsce natchnionym dziełom jego wybitnych artystów!"

My ze swej strony wyrażamy gorące podziękowanie drowi Ad. Chybińskiemu, który jak zawsze — gdy chodzi o sprawy muzyki polskiej — tak i tym razem nie szczędził pracy i szeregiem rzeczowych artykułów przyczynił się do godnego zarekomendowania naszej sztuki rosyjskiemu światu muzycznemu.

Całość zeszytu, ozdobionego 12 portretami i 6 autografami, wypełniają artykuły: Warszawa jako ognisko życia muzycznego (Carafy-Corbutta), Rzut oka na współczesną muzykę polską i kulturę muzyczną, (muzyka symfoniczna, muzyka operowa, muzyka kameralna — przez dra Chybińskiego; muzyka chóralna przez Corbutta; muzycy wykonawcy, literatura hist. muzyczna i główni propagatorzy współczesnej muzyki polskiej przez R. Ch.). Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Ludomir Różycki (trzy oddzielne studja — pióra dra Chybińskiego; przeznaczona do tego zeszytu charakterystyka twórczości Grzegorza Fitelberga przez R. Chojnackiego z braku miejsca zamieszczona została w następnym (38) zeszycie Rus. Muz. Gaz.), krótkie sylwetki i dane bjograficzne wybitniejszych kompozytorów polskich (Żeleńskiego, Paderewskiego Noskowskiego, Stojowskiego, Statkowskiego, Brzezińskiego, Wertheima, Gużewskiego, Melcera, Młynarskiego, Nowowiejskiego, Fitelberga, Friedmana, Szeluty, Szopskiego, Surzyńskiego i in. przez R. Ch.).

Przegląd czasopism muzycznych.

— **Hudebni Revue.** Najpoważniejszy czeski organ muzyczny, wydawany przez „Umelecką Besedę" w Pradze i nadzwyczaj starannie redagowany przez pp.: Karola Steckera i Karola Hoffmeistera, w 10-ciu tegorocznych zeszytach zamieścił następujące prace: Oskar Fischer: Narodziny tragedji z ducha muzyki; Karol Hoffmeister: Józefa Suka nowy kwartet smyczkowy; Jan Löwenbach: Wspomnienie kolegi Fryderyka Smetany: Uwertura Kricki do „Niebieskiego ptaka"; Józef Michl: Wspomnienia Jana Rysa o Fr. Smetanie; Oskar Kamper: Robert Führer, Franciszek Skroup, Jan Dusik; W. Stepan: „Erotikon" W. Nowaka, Książka o Dworzaku; Schönberg: Nauka harmonji; H. Tochacek: Ambroży Thomas, Rzut oka na estetykę Chopina. (Jeden z żyjących uczniów Chopina, Peru, grał niedawno temu na koncercie w sali Pleyela w Paryżu. Po koncercie 80-letni wirtuoz, otoczony ciekawymi rozgadał się o swoim mistrzu i o jego poglądach na stronę estetyczną muzyki. Artykuł p. Tochaczka streszcza te poglądy według słów Peru'a), O książce Rafaela Cora: „Essais sur la Sensibileté contemporaine"; R. Jeniczek: Żądania muzyczne czechów wiedeńskich, 50-cio lecie Słowiańskiego zespołu śpiewaczego w Wiedniu; W. Wycpalek: Czeska opera po Smetanie, Klaudjusz Debussy; Anna Duskowa: Wspomnienia o Dworzaku; R. Veseli: Międzynarodowy związek muzyczny, Nowe kompozycje Rudolfa Karla, Komentarze do



współczesnego dyrygowania chórami: „Impromptu“ Otakara Ostrila, Scheringa „Geschichte des Oratoriums“, O stylu w muzyce (sprawozdanie z książki G. Adlera); J. Vojan: Opera czeska w Ameryce; A. Hniliczka: Z ostatnich listów Szkroupa, Jan T. Held, Leopold Koželuch; Egon Wellesz: Arnold Schönberg, Béla Bartok; Józef Vymetal: Przekłady operowe; Otakar Nebuska: Franciszek Gregora; Otakar Sourek: Sens i znaczenie dzieł pośmiertnych Dworzaka, Bajki melodramatyczne Suka, Utwory kameralne Dworzaka; W. Prokop: Staromiejski rynek w Pradze (trzy obrazy symfoniczne); Józef Machon: 50-lecie Tow. śpiewaczego „Hlahol“ i Konkurs śpiewaczy w Pilznie; Borys Tuniejew: Współcześni kompozytorowie rosyjscy; Max Brod: Wpływ dzieł Smetany; Paweł Stefan: W rok po śmierci Mahlera, Wiedeński tydzień muzyczny; F. Fiszer: Mitrofan Bielajew; W. Lhoták: Kurs pedagogiczny Batkego; W zeszytach spotykamy również dwie prace dra Ad. Chybińskiego: O Mieczysławie Karłowiczu i „Pieśń o ziemi“ Mahlera. W każdym numerze podana jest starannie prowadzona krytyka książek i utworów muzycznych, między innymi podane są oceny: książki dra Chybińskiego: „Teorja menzuralna“ i warjacji fortepjanowych H. Opieńskiego. Przegląd ruchu muzycznego uwzględnia wszystkie większe ogniska Europy, przedewszystkiem zaś miasta czeskie; o życiu muzycznem w Polsce informują pp.: dr Chybiński i Henryk Opieński. Przegląd czasopism i obszerne wiadomości bieżące należą do stałych rubryk Revue.

— **Ruskaja Muzykalnaja Gazieta** najpoważniejsze czasopismo muzyczne rosyjskie, wydawane w Petersburgu pod dzielną redakcją p. Mikołaja Findeisena, w dotychczasowych tegorocznych numerach (1—35) zamieściła szereg pierwszorzędnych rozpraw i artykułów pióra wybitniejszych muzyków rosyjskich. Wymieniamy je dla braku miejsca chociaż z tytułów: O orkiestrze i grze orkiestrowej (napisał St. Michalowskij); Opera rosyjska w Teatrze Maryjskim (Swiridienko); Materjały do bjografji Musorgskiego; Z książki „Życie w sztuce“ (Akimenko); Gdzie muzyk ma szukać obrony? (Lux), O nauczaniu gry na skrzypcach (Lesmana); Autobjografja Dittersdorfa (Findeisen); Historja rozwoju śpiewu solowego (Kurdjumow); Preludja Chopina (objaśnienia literackie preludjów Chopina według notatek Laury Rappoldi; tłumaczenie z niemieckiego); O starogreckich partyturach (prof. Piotr); O akustyce skrzypiec (Larjonow); Wędrowni muzykanci (Lipajew); Napoleon i muzyka. Specjalne numery poświęcono kompozytorowi Borodinowi z okazji 25-letniej rocznicy śmierci i Muzyce rosyjskiej w okresie wojny napoleońskiej. Rzeczowe krytyki należą do stron wyróżniających Rus. muz. Gaz.

— **Allgemeine Musikzeitung** w zeszytach w 2-iej połowie r. b. (№№ 27—39) zamieściła następujące rozprawy i artykuły: Pomiędzy Scyllą i Charybdą uwagi na temat estetyki muzycznej— Rud. Amplewitza; W jakim takcie napisane jest „Des Abends“ Schumana — przez dra H. Wetzla; O nauce kontrapunktu — przez R. Müller Hartmana; Wiedeński tydzień muzyczny — przez dra Batkego; Popisy w Instytucie gimnastyki rytmicznej w Hellerau—przez H. Rascha; O estetycznem i artystycznem znaczeniu śpiewu gregorjańskiego i jego stanowisko w liturgji — przez Fr. Volbacha; Wygodny sposób pisania krytyk — przez H. Rascha; Muzyka i jej dawniejsze style — przez Adolfa Prümersa; Muzyka symfoniczna w Nowym Jorku — przez M. Halpersona; 100-lecie londyńskiego T-wa filharmonicznego — przez G. Ernesta; 8-my festival śpiewaczy w Norymberdze przez dra Seidla; Farbensymphonie — przez Arn. Ebla; Reforma koncertów — P. Schwersa (w artykule tym krytykuje autor podniesioną w prasie berlińskiej myśl urządzania wobec aeropagu krytyków i ścisłego grona zaproszonych osób koncertów z udziałem kilku nowych, nieznanych sił, którym zależy na opinji rzeczoznawców berlińskich; tą drogą jak sądzą projektodawcy zmniejszyłby się może nadmiar koncertów, urządzanych przez swoich i obcych artystów w celu usłyszenia oceny prasy niemieckiej). Prawo własności autorskiej w Niemczech — przez dra Lorenza; Uroczystości w Bayreuth — przez Frankensteina; Przedstawienia operowe w Monachjum podczas ubiegłego lata — drzez dra Schmitza; Teatr pod gołem niebem w Sopotach — przez Droopa; O wydawnictwach „Das Wohltemperierte Klavier“ Bacha począwszy od Czernego do Muggeliniego—przez dra Müllera (autor poddaje krytyce wszystkie dotychczasowe wydawnictwa des Wohltemperierten Klaviers“, a więc: Czernego, Czernego-Ruthardta, Reineckego, Kohlera, Bachgesellschaft'u, Besta, Pauera, Krella, Bischoffa, Franza, Tausiga, Klindwortha, d'Alberta, Röntgena, Woutersa, Germera, Riemana, Busoniego, Muggeliniego); Kwestja „Parsifala“ przez dra Singera; (Treść pracy: Czy „Parsifal“ ma być nadal przez Bayreuth monopolizowany); U Franciszka Liszta w r. 1873, wspomnienia d'Indy'ego; Nauczanie śpiewu w wyższych zakładach naukowych—przez Steffina; Artykulacja i frazowanie—przez H. Riemanna.

— **Die Musik** w zeszytach II-go półrocza (20, 21, 22, 23) zamieściła następujące większe rozprawy: Ryszard Wagner i ck. Opera nadworna w Wiedniu — przez Seidlitza; Biografja erotyczna R. Wagnera — przez Lucka; R. Wagner i Robert Schumann—przez Koppa; Czem jest muzyka i czem być powinna — Waltera Howarda; Spohr jako twórca ballad — Hirschberga; Złote czasy muzyczne Weimaru—Kappa; Debussy — studjum Cahn-Speyera. Jeden z zeszytów poświęcono w całości Schubertowi. W zeszycie 20 imformuje p. H. Opieński o zakończeniu sezonu koncertowego; w tymże zeszycie podana jest wzmianka o Moniuszce—z powodu jego rocznicy śmierci i dołączono portret twórcy „Halki“.

═ **Od Redakcji.** W jednym z najbliższych zeszytów zamieścimy osobne artykuły, poświęcone twórczości *Ludomira Różyckiego,* którego opera „Meduza“ jest obecnie przedmiotem niecierpliwych oczekiwań ze strony muzyków i muzykalnej publiczności.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Bernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9, przyjmuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 34 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena. Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239 42.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 9, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140 58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 18.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 18 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, Ś-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.
T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.
Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz profesor ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**

